La *Patria* di Madonna di Campagna nella vicenda artistica di Leonardo Bistolfi

di Walter Canavesio

La vittoria contesa

Per meglio comprendere i risvolti culturali e storici del monumento alla *Patria* elaborato da Leonardo Bistolfi nel 1906 per la borgata di Madonna di Campagna a Torino, è necessario considerare alcuni aspetti caratteristici del momento celebrativo del secondo centenario della vittoria sui Francesi, avvenuta sui terreni ove dopo due secoli si stendevano le borgate di Madonna di Campagna e di Borgo Vittoria. Sono stati fatti recentemente studi piuttosto accurati sulle personalità coinvolte nelle celebrazioni e sull'andamento delle stesse, negli anni 1903-1906, studi che hanno condotto ad un interessante chiarimento in sede di revisione storiografica del mito della Vittoria, diversamente declinato dalle fazioni politiche ed ideologiche opposte di clericalismo e ortodossia dinastica da una parte, di liberalismo massonico dall'altra[1]. Al Borgo Vittoria si erano raccolte attorno al tempio della chiesa della Salute, costruito appositamente e non senza fatica, le intenzioni celebrative della parte conservatrice, incarnata soprattutto in personalità come quella del barone Antonio Manna ed in una fetta del clero cattolico torinese orientata ad incoraggiare una interpretazione religiosa della vicenda, nel tentativo di rinsaldare il legame antico tra la Chiesa e la Dinastia, sollecitato in quegli anni da forze politicamente opposte[2]. A Madonna di Campagna, invece, grazie soprattutto a personalità di spicco del liberalismo torinese, quali Giacomo Durio, figlio dell'imprenditore Giovanni e Tommaso Villa, entrambi massoni, l'interpretazione laica ebbe il sopravvento, a discapito della presenza di segnali religiosi forti, come la chiesa

[1] ORLANDINI R., TABOR D., 2005(a), pp. 81-99, con bibliografia; ORLANDINI R., TABOR D., 2005(b).

[2] ORLANDINI R., TABOR D., 2005(a), pp. 84-91. Sulle decisioni che accompagnarono la nascita della chiesa della Salute a Borgo Vittoria, v. BORELLO L., 1999, pp. 13-16.

dei Cappuccini[3]. Ma, in questo caso, l'elemento simbolico da contrapporre alla grandiosa chiesa della Salute fu identificato in un oggetto in grado di esprimere, davanti alle ragioni religiose e dinastiche, le ragioni di un umanesimo condiviso, che unisse le classi sociali in un'unica immagine, potente ma immediatamente percepibile nei valori generali, della *Patria* identificata in una figura simbolica dispensatrice di profondi significati civili.

In questo quadro, assumono significato emblematico anche gli aspetti figurativi, rappresentati da due diverse concezioni delle realizzazioni artistiche peculiari al momento celebrativo: alla chiesa della Salute, edificio voluto da Leonardo Murialdo e realizzato su progetto dell'architetto Angelo Reycend[4], trionfava il naturalismo ed il verismo nella scultura, con i due grandi altorilievi equestri firmati dallo scultore Andrea Benino, ma eseguiti in seguito ad un incarico affidato a Luigi Calderini, il quale realizzò anche per la chiesa un complesso gruppo in marmo, spostato dapprima a Lucento, ed oggi irreperibile[5]. Era un gruppo plateale, raffigurante il momento della riconciliazione postuma espresso da una vigorosa stretta di mano fra i rappresentanti degli eserciti in lotta.

La tradizione ottocentesca non ancora toccata da elementi simbolisti, egregiamente rappresentata da abilissimi plasticatori e scultori non coinvolti in operazioni di avanguardia, formò agli inizi del secolo a Torino una presenza parallela, del tutto coerente con le aspettative e gli ideali artistici di una parte sostanziosa del pubblico generico, ed anche di quello quanto mai attento dei frequentatori

---

[3] ORLANDINI R., TABOR D., 2005 (a), pp. 90-96. Sull'appartenenza alla massoneria di entrambi, ivi, p. 90, nota 28 (ma nel comitato per le celebrazioni del bicentenario a Madonna di Campagna figuravano anche altri massoni, come Achille Durio, fratello di Giacomo, ed Edoardo Daneo). Sulla chiesa dei Cappuccini di Madonna di Campagna, v. ARNEUDO G. I., 1898, pp. 345-350.

[4] ARNEUDO G. I., 1898, pp. 345-350.

[5] Sullo scultore Andrea Bonino, figura di secondo piano nel panorama torinese di primo Novecento, di cui è nota la partecipazione alle esposizioni della Società Promotrice delle Belle Arti dal 1891, v. PANZETTA A., 2003, l, p. 100. Ebbe lo studio nel1920 in via Sant'Ottavio 24; negli anni 1925-26 operò in via Ernesto di Sambuy 24, per tornare infine in via Sant'Ottavio, al n. 54, sino alla metà degli anni '30 (CANAVESIO W., 2000, pp. 193-194). Luigi Calderini (Torino 1880-1973), figlio del pittore Marco, fu attivo soprattutto come animalista, ma ebbe anche una non ancora del tutto sondata attività per le chiese di Torino (sono note le statue del Beato Sebastiano Valfrè e di San Massimo per l'atrio del Santuario della Consolata di Torino e le statue dei Santi Pietro e Paolo per la chiesa omonima in Borgo San Salvario) (PANZETTA A., 2003, I, p. 191).

delle esposizioni. Artisti tradizionalisti ma apprezzati come Giacomo Grosso, trovavano la loro ragion d'essere in valori che sarebbe troppo schematico ricondurre al lato ultraconservatore del pubblico, anche di quello dotato di una certa cultura in campo figurativo. La distinzione passava semmai attraverso il discrimine tra un abilissimo artigianato artistico, sul quale si era sostanzialmente basato il grande risveglio di un genere specifico, quello dell'arte sacra, che a fine Ottocento, con il padiglione espressamente dedicatogli all'interno dell'Esposizione Nazionale del 1898, trovò non solo la sua grande vetrina, ma anche un momento identificativo unico[6], e l'intellettualismo della ricerca più avanzata, incline ad accogliere nel giro di pochi decenni le novità europee del simbolismo e dell'Art Nouveau.

La vicenda figurativa dei due borghi interessati dalle celebrazioni per la Vittoria ci dice chiaramente che non si trattò soltanto di una questione estetica, ma che dietro all'affermarsi o negarsi di fatti figurativi, troviamo anche in forme ideologicamente accentuate, prese di posizione culturali e politiche precise.

Emblema della continuità con un medioevalismo che il clero di secondo Ottocento riteneva depositario di una concezione contenutista e universale della Chiesa fu il pittore Enrico Reffo (1831-1917)[7], esecutore di impeccabili e vertiginosamente precisi cicli pittorici tra neobizantinismo e verismo: una miscela fortunatissima, che si diffuse attraverso i suoi allievi alla Scuola degli Artigianelli, i quali formavano una comunità di artisti devoti al maestro, al punto di firmare le loro opere aggiungendo con orgoglio vicino al nome l'indicazione *«scuola del Reffo»*. Una prassi, questa, da bottega medioevale, in fondo non troppo dissimile nelle intenzioni da quanto venivano sperimentando negli stessi anni in Inghilterra William Morris ed il movimento *«Arts and Crafts»*. In altri pittori piemontesi esercitatisi su questi temi, come il bravissimo Paolo Gaidano, il soggetto era sempre passato al vaglio di una sensibilità individuale. Colpisce invece nei quadri di Reffo la perseguita e voluta oggettività e adesione al tema,

---

[6] Sul tema dell'arte sacra nella cultura torinese del secondo Ottocento, v., oltre naturalmente alle fonti dirette dell'Esposizione, come il periodico «Arte Sacra», ricchissimo di informazioni, ed il volume fondamentale di Arneudo qui già citato, MAGGIO SERRA R., 1989, pp. 321-343; DRAGONE P., 2003, pp. 90-94. Per un inquadramento generale sulla pittura in Piemonte nella seconda metà dell'Ottocento anche con accenni allo specifico problema dell'arte sacra, v. MAGGIO SERRA R., 1991, 65-86.

[7] Su Reffo v. THELLUNG C., 1989, pp. 345-364; *Enrico Reffo*, 1991.

secondo i criteri di lettura emozionale correnti, al limite dell'oleografico. Non per nulla sarà proprio Enrico Reffo con i suoi Artigianelli ad operare nella chiesa della Salute.

L'interpretazione laica, alla Madonna di Campagna, non poteva non incarnarsi invece nell'opera di un grande inventore di icone emblematiche della sensibilità più moderna e spregiudicata, lo scultore Leonardo Bistolfi. Ma per capire in tutti i suoi aspetti il percorso che porterà alla creazione del monumento dedicato alla *Patria*, dobbiamo anzitutto considerare il legame stretto che univa Bistolfi all'imprenditore Durio.

Durio committente di Bistolfi

Bistolfi con la cosiddetta *Sfinge* della tomba Pansa per il Cimitero di Cuneo, del 1890, era passato dagli esiti della sua formazione naturalistica legata ad Odoardo Tabacchi ed al mondo scapigliato e tardoverista milanese, decisamente al simbolismo, facendo proprie tendenze, anche letterarie - Bistolfi verrà sempre accusato di essere troppo letterato e poco scultore - oltreché figurative, in rapida diffusione, che presupponevano un completo cambiamento di sensibilità e prospettiva[8]. Quando lo scultore entrò in rapporti con Giuseppe Durio e con la sua famiglia[9] il suo orientamento artistico era già mutato. La sua realiz-

[8] Sulla formazione e in genere sulla personalità di Leonardo Bistolfi è fondamentale il catalogo della mostra casalese per cui v. *Bistolfi 1859-1933*, 1984. Sulla "Sfinge" Pansa v. CANAVESIO W., 2004 (a), pp. 99·123.

[9] Giuseppe Durio (1828-1896), industriale torinese, fondatore della conceria omonima situata nel borgo Madonna di Campagna di Torino, di cui rappresentava il centro economico ed occupazionale più esteso e qualificato. Durio fu anche autore di iniziative assistenziali e scolastiche nel borgo, come la fondazione dell'asilo Durio, poi intitolato alla moglie Francesca, e soprintendente della scuola elementare Beata Vergine di Campagna, fondata nel 1882. Dal 1880 fu consigliere comunale, ed ebbe quindi rapporti stretti con *l'élite* cittadina. Il contatto con Bistolfi avvenne quasi certamente nell'ambito del torinese Circolo degli Artisti, dove Bistolfi figura iscritto a partire dal 1883, ed i figli di Durio dal 1881 (Giacomo) e dal 1896 (Achille). Per queste ed altre notizie, v. ORLANDINI R., 1997; ORLANDINI R., 2003(a), pp. 62-63. Cognato di Giuseppe Durio fu l'industriale della birra Giuseppe Metzger, che vediamo in una divertente fotografia con Bistolfi ed altri personaggi (forse Arturo Toscanini), in una immagine pubblicata in FRASSATI 1958, p. 71. Nella tomba Metzger del cimitero di Torino è presente una versione in bronzo del *Crocifisso* ideato da Bistolfi per la famiglia di Riccardo Brayda a Villarbasse (1901). Altre versioni del *Crocifisso* Brayda a grandezza naturale sono presenti a Pollone (tomba Ferraris, in bronzo) ed a La Loggia (tomba Gariglio, in marmo) (*Bistolfi .1859-1933*, 1984, p. 230).

zazione più importante degli anni 1898-1901, fu proprio per la famiglia Durio. Si tratta del grande bassorilievo realizzato per la tomba dell'imprenditore, posta nel cimitero di Madonna di Campagna, che ebbe come titolo *Il dolore confortato dalle memorie*[10].

Per quest'opera è possibile seguire i successivi passaggi della creazione, dalla prima creta, tradotta in un bozzetto in gesso presente nel la gipsoteca Bistolfi di Casale Monferrato, senz'altro preceduta da abbozzi e spunti disegnativi, sino alla realizzazione in bronzo, inserita in una elegante architettura che si può ancora vedere nelle fotografie di inizio secolo[11]. Le figure, nelle fasi intermedie, sono leggibili in una definizione non ancora perfetta, ma assumono già le pasture che poi avranno nel bronzo, e il loro messaggio lo incarnano già compiutamente.

Oggi il monumento è stato spostato al Monumentale di Torino[12], ma decurtato di tutta la parte architettonica, che era deliziosamente impostata come una cornice attorno alla grande scenografica parete dove si svolge la vicenda onirica

---

[10] Su questa notissima opera scultorea di Bistolfi, v. *Leonardo Bistolfi*, 1911, tav. 43; BOSSAGLIA R., 1981, pp. 7, 12, 15, e fig. S; *Bistolfi 1859·1933*, 1984, pp. 12,15,31, 76-77, 164, 166, 184-188, 225 (scheda con ampia bibliografia); *Il Liberty*, 1987, pp. 59-59; *La Gipsoteca*, 2001, pp. 12,19·20, 58, 78-79; CANAVESIO W., 2003(a), p. 114; BERRESFORD S., 2004, pp. 72·73; Nel 1898, con *Il dolore confortato dalle memorie*, lo scultore vinse un premio di 6000 lire all'Esposizione Nazionale di Belle Arti. Nel 1901 ne espose un particolare alla mostra della Corporazione a Monaco di Baviera. Quando Auguste Rodin visitò lo studio torinese di Bistolfi, nello stesso anno, fu molto ammirato dal modello della tomba Durio. Il titolo, come ha notato a suo tempo Sandra Berresford, è probabilmente derivato dal *Dolore confortato dalla Fede*, che Giovanni Segantini attribuì ad una sua opera pittorica del 1896, ma l'analogia fra le due realizzazioni, almeno da punto di vista formale, sembra fermarsi a questo dato esteriore. Francesco Pastonchi, letterato vicino agli artisti torinesi, pubblicò sul giornale dell'Esposizione del 1898 una poesia dedicata alla scultura bistolfiana, che tentava di interpretare nei moti più intimi del dolore e del ricordo consolatore (la si veda ripubblicata in *Bistolfi 1859-1933*, 1984, p. 166).

[11] *Leonardo Bistolfi*, 1911, tav. 43. Il fonditore dell'ampia parete fu Enrico Fumagalli padre di Celestino (1864-1941), quest'ultimo argentiere e scultore fortemente influenzato da Bistolfi stesso e continuatore per decenni dell'attività di fonderia impiantata a Torino dal padre, ancora esistente ed attiva negli anni '30 del Novecento in corso Napoli 48

[12] Con una operazione successiva alla decisione di sopprimere il cimitero di Madonna di Campagna, nel 1971, grazie all'opera di un gruppo di tecnici, tra i quali l'architetto Luisa Raviola e l'ingegnere Carlo Carbone. I lavori, avviati nel marzo 1972, furono ultimati il giorno 11 dicembre 1972 *(Il Liberty*, 1987, p. 54), La tomba Durio è situata nel campo primitivo, al numero *a 62*.

delle *Memorie*, disposta per angolo ed addossata ai muri perimetrali del cimitero. Dalla figura giacente di Giuseppe Durio, accolta da una corona di tre presenze femminili eteree[13], si sviluppa un'onda, dapprima formata da una sorta di campo di alti gigli, che si trasforma, con una metamorfosi continua, in figure femminili.

Queste immagini dolcissime si dispongono secondo un andamento armonico, che intende evocare i ricordi di una vita; la scultura a tutto tondo che si appoggia al muro della tomba Durio rappresenta una donna sofferente per il distacco, a cui il conforto arriva direttamente dalla persona giacente, attraverso l'onda delle memorie familiari, legate al passato comune, che si trasformano ed arrivano a consolare in qualche modo la figura immersa in un oscuro, incomunicabile dolore. Pur non essendoci mai in Bistolfi un vero muro posto a separare la condizione del vivente da quella del trapassato, qui, nella Durio, il dramma e la sua eterea soluzione vivono non di una realtà metafisica, come sarà per altre sue creazioni, ma ben all'interno della condizione umana.

Vi è una stretta analogia fra questo flusso di immagini e un'onda musicale, ma è possibile anche leggervi non espliciti, ma insistenti richiami alla poesia simbolista (si pensi, ad esempio, alle misteriose presenze ammiccanti della baudelairiana *Correspondence).* Bistolfi fu lettore di Baudelaire, anche se, forse per vezzo, dirà di non averlo mai capito. Non mancarono naturalmente nella sua giovanile formazione letture scapigliate legate al periodo milanese, malgrado le perplessità di Angiolo Biancotti su alcune affermazioni espresse da Bistolfi stesso

---

[13] La tecnica a bassissimo rilievo con la quale sono trattate le *Memorie*, non palesa immediatamente un rapporto che pure mi pare evidente, tra le figure disposte a corona attorno alla testa giacente di Durlo, e le analoghe figure, in splendido marmoreo tutto tondo, della tomba Porcheddu nella terza ampliazione dello stesso cimitero, realizzata successivamente, nel 1912, da Edoardo Rubino. Il significato iconografico è forse diverso, ma il comune riferimento ai *gisants* medioevali e rinascimentali, in Rubino reso con maggiore evidenza, si legge anche in controluce al più sfumato modellato bistolfiano, dove il tema antico è evidentemente trasceso dalla forte idea simbolista che informa tutta l'opera. Non bisogna dimenticare che Rubino (1871·1954), scultore di grande personalità ed indipendenza formale, operò negli anni '90, per un periodo di tempo ancora non chiarito, come tirocinante nello studio di Bistolfi. Il suo rapporto diretto con il maestro casalese è testimoniato da un disegno per incisione, molto raffinato, della tomba Grandis al cimitero di Borgo San Dalmazzo, pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica» del 10 novembre 1895, ad illustrazione di un testo esplicativo di Bistolfi stesso (PESCARMONA D., 1989, p. 94 e scheda a p. 186).

riguardo alle sue conoscenze letterarie[14]. Una chiara consapevolezza letteraria è evidente negli esiti della sua attività poetica, e nella comunanza di sentimento e di pensiero con un poeta di ampi orizzonti come Giovanni Camerana; le stesse citazioni, da Zola a Carducci, a Pascoli, presenti in alcune sculture e nel suo *ex libris* baudelairiano lo confemano[15]. La figura della *Dolente* nella tomba Durio, che ritroveremo isolata dal suo contesto d'origine nella tomba Stefani del Monumentale di Milano (del 1914)[16], rappresentava lo sviluppo di un tema già presente nella *Salita al Calvario,* la complessa scena dell'ultima cappella del Santuario di Crea, realizzata da Bistolfi negli anni 1892-95, dove accanto alla *Madre,* troviamo anche il suo autoritratto nelle vesti di Giuseppe d'Arimatea[17]. Deriva da questo prototipo anche un'analoga figura di cui rimane il gesso, della quale si ipotizza la destinazione per il cimitero di Montevideo[18].

Sempre seguendo il filo della amicizia fra lo scultore e la famiglia Durio, un recente rinvenimento, dovuto a Roberto Orlandini, ci ha rivelato un'opera che non ha ancora trovato spazio nella letteratura bistolfiana: il busto di Giuseppe Durio presente nel cortile dell'Asilo omonimo, da lui fondato. L'opera è posta su un basamento in litocemento finemente lavorato, probabilmente da Giacomo Cornetti, il cui nome compare nelle cronache cittadine citate da Orlandini[19].

---

[14] Così in una dichiarazione ad Angiolo Biancotti: *«Gli anni di noviziato trascorsi a Milano, in mezzo alla scapigliatura lombarda che aveva i suoi massimi rappresentanti in Iginio Ugo Tarchetti, in Arrigo Boito, in Ferdinando Fontana e, maggiore di tutti, Emilio Praga non hanno lasciato una grande traccia nello spirito del Nostro che, spesso, con mia grande meraviglia e anche un po' di disappunto da parte mia, mi diceva di non capire Baudelaire e i simbolisti e di preferirgli sempre Leopardi e Foscolo e, più di tutti, Dante»* (BIANCOTTI A, 1954, p. 211). V. inoltre OJETTI U., 1911, p. 137; *Bistolfi 1859-1933,* 1984, p. 27, CANAVESIO W., 2004 (a), p. 109. Alcuni appunti interessanti sui rapporti di Bistolfi con la scapigliatura milanese sono in TAVERNA D., 1983, pp. 339- 343; da segnalare, tra l'altro, per la particolare rilevanza anche in direzione bistolfiana, il riconoscimento della fortuna di Baudelaire in ambito scapigliato, grazie soprattutto alle *Memorie del Presbiterio* di Emilio Praga (ivi, p. 342).

[15] CANAVESIO W., 2004 (a), p. 109.

[16] *Bistolfi 1859-1933,* 1984, p. 2.34 (con datazione al 1905 c,); GINEX G., SELVAFOLTA O., 2003, p. 119 (con datazione al 1914).

[17] *Bistolfi 1859-1933,* 1984, pp. 296-297 (con bibliografia).

[18] *Bistolfi 1859-1933,* 1984, p. 108.

[19] ORLANDINI R., 2003 (b), pp. 69-77. In realtà, se è certa la presenza di Cometti, meno evidente è il suo ruolo nella vicenda. Nell'articolo sulla cerimonia di inaugurazione Cometti è citato come coautore, in generale, dell'opera (ivi, p. 72, con rif. a «Gazzetta del Popolo», 11 luglio 1898).

Cometti fu allievo di Davide Calandra ed Odoardo Tabacchi all'Accademia Albertina di Torino, dove si diplomò in scultura nel 1891, quando già da alcuni anni (c. dal 1883-84) frequentava lo studio di Bistolfi, di cui fu uno dei primi collaboratori, e dove continuò ad operare per circa un ventennio; assistette quindi alla transizione al simbolismo del .maestro, ed ai suoi primi sviluppi, dalla tomba Pansa di Cuneo sino alla Durio, quindi a tutta la maturazione che lo portò ad essere riconosciuto in campo internazionale nel 1902 con l'Esposizione di Torino[20].

Cometti nel frattempo rivelò altre propensioni, amando in particolare l'ebanisteria; ai primi del secolo Bistolfi gli lasciò il suo studio di via Vassalli Eandi[21], dove impiantò un laboratorio, che fece la sua fortuna, perché i mobili di Cometti furono immediatamente riconosciuti tra le opere migliori della produzione Liberty italiana, e come tali trionfarono alla citata Esposizione del 1902, in piena sintonia d'intenti con i principali disegnatori e mobilieri internazionali.

Il basamento del busto di Durio, realizzato forse a due mani, ha un momento di toccante dolcezza nel bambino che legge, e lascia già intuire negli aspetti decorativi, la mano di quello che sarà l'abilissimo mobiliere, comprese le decorazioni presenti in vari punti. Il paragone più vicino, anche cronologicamente, è con il basamento del monumento dedicato a Luigi Rey posto nel cortiletto della scuola elementare di Vinovo, realizzato da Bistolfi negli anni 1894-96[22], quando lo stesso

---

[20] Su Cornetti v. le voci biografiche in *Torino 1902*, 1994, pp. 630-631 (voce siglata A. G.); *Il Liberty*, 2001, p. 369 (voce di Claudio Crescentini); PANZETTA A., 2003, I, pp. 225-226, e le annotazioni in CANAVESIO W., 2004(b), p. 55.

[21] CANAVESIO W., 2002, pp. 193-194. Negli anni '30, Cometti spostò il laboratorio in via Carlo Vidua 26

[22] *Bistolfi 1859 1933* 1984, p. 253. Luigi Rey, benefattore delle scuole vinovesi, fu fratello di Guido Rey (1861-1935), imprenditore tessile ma noto soprattutto come scrittore di montagna, fotografo ed alpinista; questi fu amico di Bistolfi e frequentatore del torinese Circolo degli Artisti. Qualche traccia vinovese delle frequentazioni artistiche dei Rey, possessori tra Otto e Novecento del castello di Vinovo, è ancora possibile rintracciarla: si veda, oltre al qui citato busto dedicato a Luigi, la copia della *Seminatrice* del monumento a Edmondo De Amicis di Edoardo Rubino posto nei giardini di piazza Carlo Felice a Torino (affidamento allo scultore nel 1909, inauguraz. 1923), sistemata nel parco del castello di Vinovo ed ancora in sito. È probabile che a questa statua si riferisse Guido Rey in una annotazione del suo taccuino del 1911, al 19 di gennaio: *«Lettera a Geisser per statua Rubino L. 500 consegna 2 mesi» (Guido Rey* 1986, p. 231). Rubino aveva illustrato il celebre volume di Rey sul *Monte Cervino* (l[a] ed. Torino, Hoepli, 1904), dove trovò spazio anche un ritratto di Antoine Carrel schizzato da Leonardo Bistolfi. Nello stesso anno dell'affidamento del monumento a De Amicis venne posta all'Hotel Giomein di Breuil (Cervinia) la lapide anch'essa dedicata allo scrittore onegliese, realizzata da Rubino, il quale fu in varie occasioni il plasticatore preferito dalla sezione torinese del Club Alpino Italiano, per targhe e medaglie. Guido Rey fece parte anche della Giuria di accettazione dell'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa del 1902, fiore all'occhiello, tra gli altri, di Leonardo Bistolfi. Il cerchio si chiude con le frequentazioni alpinistiche comuni di Guido Rey e Ugo De Amicis, figlio di Edmondo, autore della prefazione al *Monte Cervino*, a cui Guido dedicò, con alate parole, *Alpinismo acrobatico* (Torino, Lattes, 1914). D'altra parte, solo nel frammento di diario del 1911 sopra citato, sono testimoniate gite e visite continue in auto di Rey con Bisto1fi, Calandra, Rubino, a testimonianza di una fraterna e continua frequentazione.

Cometti era attivo nello studio del maestro casalese, di analoga delicatezza nell'illustrare, con citazioni emblematiche e condivise *(«l'albero a cui tendevi la pargoletta mano...»),* gli effetti lieti dell'apprendimento, inseriti in un simile apparato decorativo.

Recentemente sono stati posti in rilievo, come pertinenti al rapporto fra la famiglia Durio e Leonardo Bistolfi, anche altri reperti figurativi già ritenuti enigmatici nel complesso delle opere note dello scultore casalese. Uno di questi è la targa in gesso frammentaria conservata in raccolta privata torinese, raffigurante una coppia di signori attempati con la dedica *«A Carmela sposa l'amico Leonardo Bistolfi 1899»*[23]. L'ipotesi formulata da Roberto Orlandini è che le figure ritratte siano Giuseppe Durio (all'epoca defunto da tre anni) e la moglie Francesca Beylis, genitori di Carmela, nome corrente in famiglia della figlia dei Durio Pia, nata nel 1880, sposatasi nel 1899 con Guglielmo Bocca, anch'egli industriale nel ramo della concia delle pelli, come Durio[24]. Nella stessa occasione, Orlandini ripubblicò due medaglioni in gesso presenti nella gipsoteca casalese, ipotizzandone il legame, anche in questo caso, con i Durio[25]. I due medaglioni, raffiguranti rispettivamente una donna con i capelli raccolti all'indietro, disposta di leggero trequarti, ed un uomo anziano posto di profilo, hanno entrambi un analogo diametro di 41 cm. Erano stati pubblicati nel 1984 senza ulteriori indicazioni sulla possibile occasione per la quale furono realizzati[26]. Il rapporto con i Durio è in questo caso esclusivamente ipotetico. Se per quanto riguarda il ritratto femminile non esistono sinora dati concreti che ci permettano di collegare la figura ad alcunché (e quindi non si può escludere a priori che si tratti di un ritratto di Francesca Beylis), nell'anziano personaggio di profilo possiamo invece riconoscere la figura di Luigi Rocca, infaticabile primo segretario della Società Promotrice delle Belle Arti al Valentino. Ritroviamo infatti il tondo, in bella e polita esecuzione, nell'atrio della palazzina della Promotrice, assieme a quello del presidente Ernesto Balbo Bertene di Sambuy, ed a quelli del primo presidente e fondatore Cesare Della Chiesa di Benevello e di Davide Calandra. Il ritratto di Balbo Bertene ha un puntuale riscontro in un altro

---

[23] *Bistolfi 1859-1933*, 1984, p. 253, con datazione errata al 1892.
[24] ORLANDINI R., 2003(c), pp. 77-80.
[25] ORLANDINI R., 2003(a), pp. 63-66.
[26] *Bistolfi 1859-1933*, 1984, pp. 285 e 295.

gesso casalese, pubblicato anch'esso nel 1984 come generico *«ritratto maschile»*, appena abbozzato nel modellato[27]. Non sembra si siano conservati, invece, i modelli preparatori per gli altri due medaglioni. Le quattro opere furono pubblicate nel 1933 sulla rivista «Torino»[28].

La scelta di Bistolfi per dare volto alla celebrazione del bicentenario della Vittoria a Madonna di Campagna, lo abbiamo anticipato, fu quasi obbligata, per via della presenza di Tommaso Villa e di alcuni personaggi del *coté* opposto a quello dinastico-religioso. Bistolfi ebbe quindi carta bianca. Una comunanza di pensiero univa questi personaggi, un unitario orientamento di vedute. Per lo scultore casalese ciò significava anche l'appartenenza a una sorta di gruppo informale nato a fine Ottocento, sull'onda lunga del fabianismo e del socialismo utopico stretta a Torino attorno alle figure di Cesare Lombroso e delle due figlie, Paola e Gina, ma anche ai mariti, Mario Carrara e Guglielmo Ferrero, intellettuale complesso, quest'ultimo, autore all'inizio degli anni Novanta di un libro importante sui simboli, ed inoltre a Zino Zini, Gustavo Balsamo Crivelli, Pio Foà,

---

[27] *Bistolfi 1859-1933*, 1984, p. 295 (fig. V 33).

[28] BUFFAGLIA A., 1933, pp. 21·25. Tra le opere di ispirazione bistolfiana presenti a Madonna di Campagna, va annoverata la vibrante *Pietà* a bassorilievo presente nel basamento della croce posta in testa al viale che conduce alla chiesa dei Cappuccini, non firmata, e ricoperta da una vernice fastidiosa. Venne offerta dallo scultore Edoardo Rubino, in qualità di consigliere comunale, a complemento decorativo della croce monumentale sistemata a ricordo dei Caduti della Prima Guerra Mondiale, nel novembre 1921. Il nome di Rubino è ricordato in un «Numero unico» dedicato all'inaugurazione, segnalatomi da Roberto Orlandini, che qui ringrazio. La *Pietà* di Rubino riproduce in piccolo la versione in marmo della tomba Cridis del Cimitero Monumentale di Torino, a sua volta pubblicata con parole elogiative da Giuseppina Jona nel 1928 in un importante articolo su «Emporium» dedicato all'attività dello scultore torinese JONA G., 1928, p. 78). Non è ancora possibile rintracciare la cronologia interna di questa ideazione di Rubino, anche in rapporto alla tomba torinese (che sembrerebbe essere, per dimensioni ed importanza la scultura-matrice delle successive versioni) possiamo soltanto dire che la versione della croce di Madonna di Campagna ha alcune divergenze di modellato - non di composizione - rispetto alla versione in grande. Probabilmente lo scultore attinse allo stesso bozzetto disegnato. Vediamo ricomparire questa composizione in una placchetta di dimensioni ancora minori, posta al cancello di una tomba al cimitero di Chieri, a riprova della fortuna di questa immagine all'interno dello studio di Rubino.

Achille Loria: personalità accomunate da una vena socialisteggiante: quello che Paolo Spriano definirà il *«socialismo dei professori»*[29].

La frequentazione del circolo di casa Lombroso da parte di Bistolfi ebbe una chiara ricaduta nello sviluppo delle sue riflessioni sulla morte e l'al di là, in direzioni che non escludevano, anzi, comprendevano la possibilità dell'esistenza di fenomeni spiritici, in un più ampio e ricco panorama di interrelazioni fra dimensioni diverse, verso una definizione della morte sempre, fino all'ultimo, ridiscussa e ripensata[30]. Lo spiritismo, coltivato da tempo a Torino in ambienti intellettualmente molto dinamici, ricevette un particolare interesse ed impulso proprio con gli studi tardi di Cesare Lombroso, il quale, portando all'estremo il suo positivismo determinista, tentò di indagare con assoluta imparzialità questi fenomeni "devianti", cercando di capirne la natura, senza per questo divenire credente nel mondo degli spiriti, anzi, cercando di descriverne i fenomeni all'interno di un quadro psico-cinetico, cioè come possibilità della mente di operare anche al di là dei limiti fisici del corpo. Ma se questo aspetto particolare della riflessione bistolfiana fu predominante almeno a partire dalla *Sfinge*, e per tutto lo sviluppo della sua attività, fino a farlo diventare, per l'opinione pubblica, il «poeta *della morte*», altri temi, non meno impegnativi, ne occuparono la mente, tutti emblematicamente risolti in figure ieratiche e conturbanti. In particolare, il tema della donna di potere, spesso intrecciato a quello della morte, ma non esclusivamente risolto in questo, ne segnò la produzione già dalla fine degli anni '80, esprimendosi in declinazioni e significati diversi, ma tutti unificati da una lettura particolare della dimensione psicologica femminile.

Si delinea infatti gradualmente in Bistolfi, a partire, ancora, dalla fondamentale *Sfinge*, un tipo femminile dotato di superiore consapevolezza, protettiva e misteriosa, privilegiata da un rapporto occulto con la natura, che può assumere declinazioni diverse, e dilatarsi sino ad abbracciare tutta l'umanità in un gesto

---

[29] SPRIANO P., 1972, pp. 36-60; DAMIGELLA A. N., 1981, pp. 111-114; *Bistolfi 1859-1933*, 1984, p. 29; TAVERNA D., 1986, pp. 300-304; DOLZA D., 1990, p. 53; DRAGONE P., 2003, pp. 38-39; CANAVESIO W., 2004, p. 102.

[30] Su queste tematiche, v. CANAVESIO W., 2003 (a), pp. 110-116.

ecumenico ma non indenne da pericoli fatali. Quando infatti ad essere incarnato è il concetto di Madre-Patria, ecco che questa assume l'aspetto accogliente ma anche tragico di chi offre alla vita un profondo significato collettivo, pur rimanendo indifferente ai destini individuali. Incarnazione di un principio che nasce e si risolve all'interno del ciclo della natura, ma che appartiene ad un luogo preciso, il territorio fisico e quello psicologico-educativo d'origine: la patria, appunto.

La Patria *di Madonna di Campagna*

In questo ordine di idee nasce la figura della *Patria,* il monumento che Bistolfi realizzò davanti alla chiesa di Madonna di Campagna. Posta su un alto basamento che è anche uno scranno, la figura ieratica, a braccia aperte in segno di accoglienza, guarda lontano, fissa oltre i destini singoli un luogo invisibile a tutti. Credo sia inutile per questa figura, cercare riferimenti alla storia delle arti, perché forse solo qualche immagine egizia può esserne comparata. La sua esemplarità non è toccata da momenti descrittivi o discorsivi, delegati alla fascia bronzea del r basamento, dove il concetto impietrato nella donna fatale si esplica in una serie di quadri emblematici[31].

Nei mesi precedenti e durante l'elaborazione dell'idea della *Patria,* Bistolfi ebbe uno stretto rapporto epistolare con Giovanni Pascoli, il quale fu, quindi, uno dei primi a conoscere i contenuti della grande icona. In una lettera del 5 maggio 1906, Bistolfi informava il poeta del fatto che *«per il prossimo settembre devo inaugurare, qui a Torino, un monumento ossario per i caduti dell'Assedio di Torino del 1706. Mi sono abbandonato in un tempo troppo breve ad un'idea troppo vasta, voglio fare la Patria, la bella, grande madre ideale delle nostre anime e bisogna finire ad ogni costo* [...]. *Forse fra una quindicina di giorni potrò sentirmi più libero e potrei venire allora a Barga?»*[32].

[31] Tra le grandi icone bistolfiane, la *Patria* non gode di molta fama, né di una tradizione critica recente di rilievo. Ciò è dovuto senz'altro al destino poco felice della scultura, distrutta dal bombardamento dell'8 dicembre 1942. Solo recentemente, in occasione del tricentenario dell'assedio e della battaglia di Torino, vi è stato un rinnovato interesse per il monumento, preceduto nel 2003 dal ritrovamento del frammento della testa marmorea. Per la fortuna storiografica recente della *Patria,* v. *Bistolfi 1859-1933*, 1984, pp. 99-101, 199, 235; MIGLIORINI M., 1992, pp. 29-32, 62-70; *La Gipsoteca*, 2001, p. 95; ORLANDINI R., TABOR D., 2005 (a), pp. 88 e segg.; ORLANDINI R., TABOR D., 2005 (b), pp. 19-24.

[32] MIGLIORINI M., 1992, p. 62

Passato un po' di tempo, il 3 giugno, Bistolfi, pressato dalla scadenza di settembre, scriveva a Pascoli: *«Fratello mio, ti mando, con queste mie affrettate parole, le prime fotografie della mia Patria* [probabilmente il modello in gesso]. *Si tratta di una assai semplice cosa, molto semplicemente espressa, un'idea comune attinta a una comune coscienza e perciò voleva una rappresentazione fatta di elementi già noti ed accettati»*[33]. La sua essenza ideale avrebbe dovuto essere nuova e moderna e così la descrisse: *«io vorrei che ella fosse un po' di tutto ciò che fu e dovrebbe essere la Patria nel nostro pensiero, la Cibele, la Demetra antica, la madre ideale dei nostri sogni, la buona madre quale dovette apparire ai vincitori e ai vinti delle battaglie nell'ora del sacrificio supremo, quale vorremmo che fosse nella paterna utopia dell'amore umano. Le braccia aperte nel desiderio dell'amplesso, avrei voluto vaste come gli orizzonti dei nostri monti, dei nostri mari e nel volto* e *nella dovizia delle chiome e del velo, raccolte le dolci armonie della terra a noi care!* [...] *Tutte queste cose semplici e grandi io avrei dovuto e voluto dire e le tentai con l'ansia alla gola del tempo che fuggiva, ho dovuto modellare la statua in due mesi!»*. Era desiderio dello scultore che fosse Pascoli a presentare ufficialmente, il giorno della inaugurazione, il monumento, e giunse anche a chiedergli il testo di un inno che *«un grande coro trionfale»* avrebbe dovuto cantare lo stesso giorno.

La data dell'inaugurazione intanto si avvicinava e Bistolfi, nella calura estiva, fu completamente assorbito dalla realizzazione della *Patria*. Il 19 agosto scriveva a Pascoli: *«Giovannino mio! [...]. Lo so che ti ho risposto lettere assai inconcludenti e troppo lontane dal pensiero dominante dell'anima tua. Ma tu sai come sono ora oppresso dalla fatica e dal fastidio del finire ad ogni costo "La Patria" e le molte altre cose. E tu sai ch'io vorrò poi soddisfar al tuo voto come tu sogni e desideri [...]. Ho lavorato sempre, eccetto per 4 o 5 giorni che dedicai ad una visita ai miei al mare. Essi sono ora nel biellese: ed io sono sempre qui nell'afa e nell'ansia. Ho modellato e stiamo fondendo il fregio decorativo per la base della "Patria". La Culla (con la madre in pianto) il Focolare con la nonna che narra ai bimbi le leggende, il Campanile, la seminazione, la mietitura, la Fossa nel Cimitero [...]. Se tu venissi (come tutti vorrebbero!) tu potresti vedere questa e tutte le mie creature»*[34].

[33] MIGLIORINI M., 1992, p. 64, anche per le citazioni seguenti.
[34] MIGLIORINI M., 1992, p. 69.

Pascoli non accettò di presentare ufficialmente la *Patria,* e Bistolfi, forse segretamente amareggiato, ne prese atto con signorilità in una lettera del 23 agosto, lamentando il fatto che *«penso con un po' di malinconia che in quel giorno, ai piedi della mia materna visione, sorgerà un oratore di professione che darà con la più bella voce le altisonanti banalità d'ogni giorno alle quali nessuno presterà attenzione [...]. Mentre alla tua voce tremante e piccina si sarebbero commossi gli spiriti buoni»,* ma comprendeva lo sforzo che sarebbe costato al poeta *«il sottrarti al tuo sereno isolamento per trovarti d'un tratto nella baraonda ufficiale»*[35]. Finalmente, il 3 ottobre, Bistolfi poté scrivere a Pascoli dal romitaggio di Camburzano, comunicando la sua fuga dopo l'inaugurazione del monumento. Stava allora lavorando al modello del "nichelino", la moneta da 20 centesimi che avrebbe dovuto consegnare al governo entro la metà del mese, ma era in un luogo idilliaco, e finalmente non più oppresso dalla mole anche fisicamente incombente del suo gigantesco parto[36].

Sono molti gli spunti che si possono trarre, e in parte sono già stati accennati da Maurizia Migliorini, dal carteggio con Pascoli in rapporto alla *Patria.* Anzitutto, abbiamo, nella descrizione di Bistolfi, lo sviluppo delle tematiche del fregio[37], dalla culla con la madre *in pianto,* forse perché segnata da un segreto

---

[35] MIGLIORINI M., 1992, p. 70.

[36] MIGLIORINI M., 1992, pp. 71-72.

[37] Secondo gli appunti di Sandra Berresford la forma architettonica del monumento era stata variata rispetto al primo bozzetto, e i rilievi erano stati collocati più in basso *(Bistolfi 1859-1933,* 1984, p. 100); la loro sistemazione definitiva è visibile in una fotografia scattata il giorno dell'inaugurazione («Gazzetta del Popolo della Domenica», n. 37, 16 settembre 1906; ORLANDINI R., TABOR D., 2005(b), p. 22). In *Bistolfi 1859-1933,* 1984 è pubblicata *La culla* in una versione in bronzo e incorniciata, assieme ai modelli in gesso del *Seppellitore* e dei *Mietitori* (ivi, pp. 100-101; per il *Seppellitore* v. anche p. 199). Il *Seminatore* e il *Focolare,* nella versione in gesso, sono riprodotti ivi, p. 235. Nel testo di Maurizia Migliorini, come già nel precedente catalogo del 1984, i bassorilievi sono riprodotti con l'indicazione delle ubicazioni: i *Mietitori* presso la Galleria Civica di Arte Moderna di Torino (per cui v. la scheda di Panzetta in *Il Novecento,* 1993, p. 95), il bronzo della *Culla,* ed i gessi del *Focolare* e della *Fossa* alla Gipsoteca di Casale Monferrato (anche in *La Gipsoteca,* 2001, p. 162), il *Seminatore* è indicato con ubicazione ignota. Non è mai stata considerata la presenza di un sesto bassorilievo, quello del *Campanile,* citato da Bistolfi nella lettera a Pascoli del 19 agosto 1906, e a tutt'oggi non reperibile e non noto. Una copia (o forse il modello originale mancante al museo casalese?) in gesso della *Culla* è conservata al Musée d'Orsay a Parigi (PINGEOT A., 2001, pp. 42-44), acquistata nel 1992. Una versione in bronzo della *Culla* è stata pubblicata e citata come *«collezione Conrieri Agliè»* in Bossaglia 1981, fig. 10; in *Bistolfi 1859-1933* 1984, p. 235 figura come *«raccolta privata Valenza ad Agliè»;* una versione in marmo della *Culla,* conservata in una raccolta privata di Milano è stata pubblicata in TOLOMEO M. G., 2001, p. 120.

presentimento, al focolare, dove la nonna che racconta leggende ai nipoti rimanda alla continuità del passato, al legame profondo fra le generazioni, al campanile, il luogo unificatore della comunità, dove la famiglia si espande sino a divenire villaggio, vita sociale, per poi incarnarsi nei momenti fondamentali della seminagione e della mietitura, l'essenza della sopravvivenza della stirpe, e concludersi nello scavo della fossa, ovvero nel ritorno alla terra, che giustifica il pianto profondamente chiaroveggente della madre per la creatura. Ma la terra è madre come la patria, e il fregio quindi non ha termine, riprende, attorno all'icona inquietante che lo sovrasta, il suo ciclo interminabile. La statua, quindi, la *«materna visione»,* come scrisse significativamente e profondamente Bistolfi, si manifesta come madre individuale e collettiva, madre natura con potere di vita o di morte sulle creature, insomma la grande madre dell'antichità, una forma ancestrale, un archetipo che tutto raccoglie, una figura potente, forte, davanti alla quale si sviluppa la vita degli individui associati.

Si è parlato per quest'opera, in particolare per il fregio, di *«rinnovato e riscoperto interesse per il realismo sociale che cela nella sostanza note di spiritualismo»*[38]. Era questo un orientamento non nuovo in Bistolfi. La sua stessa adesione alle idee espresse e circolanti nell'ambiente lombrosiano datava ormai da più di un decennio, e queste erano già state articolate e sviluppate in declinazioni diverse dai loro protagonisti. L'adesione alle istanze del socialismo umanitario si colorava in questi intellettuali laici, di venature spirituali, che tendevano a contrapporre alla dottrina cattolica una sorta di religione materiale ma non materialistica, dove l'osservazione positivista del ciclo della natura, anche della natura *sociale* dell'essere umano, era condivisa con compassione. Sono più che giustificati, in questo senso, i paragoni formali e sostanziali che sono stati avanzati per questi bassorilievi con l'opera di altri artisti di analoga sensibilità, primo fra tutti il belga Costantin Meunier (1831-1905), autore di importanti sculture improntate al realismo sociale (*Scaricatore, Il ritorno dalla miniera, Fonderia,* ecc.), e Jean-François Millet (1814-1875), autore di significativi quadri di vita contadina, tra i quali il noto *Seminatore* (studio del 1858, realizzato nel 1865)[39]. Fu Giuseppe Segantini a riprendere ed a rilanciare in Italia l'immagine di Millet nel disegno *La propaganda,* del 1897, dove è presente

[38] MIGLIORINI M., 1992, p. 69.
[39] *Bistolfi 1859-1933*, 1984, pp. 100-101.

anche l'aratore sullo sfondo[40], tutti elementi che confluiranno nel bassorilievo bistolfiano per la *Patria,* assieme ad un tono di intimismo rurale, molto segantiniano, che pervade la *Culla* e il *Focolare.* Un'altra immagine del *Seminatore,* sviluppata in verticale, ma con analoghi elementi (compreso l'aratro trainato dai buoi sullo sfondo) del bassorilievo per la *Patria,* è stato realizzato da Bistolfi in data imprecisabile[41], Nel disegno preparatorio questa immagine figura assieme ad un analogo bassorilievo con due donne contadine e bambini. Già indicato come *Monumento funerario per ignoto,* è presente, nella sola parte con le figure femminili, in una versione in bronzo posta sulla stele per la famiglia Casalini nel campo primitivo del Monumentale di Torino, dove non vi è traccia, invece, della controparte con il *Seminatore*[42].

Bistolfi, con la figura della *Patria* ed il corredo narrativo del bassorilievo, tenta di esprimere un concetto elevatissimo. Nei suoi primi schizzi per la grande immagine, si nota il desiderio di rendere la potenza di questo archetipo. In un primissimo abbozzo lo scultore vede la figura dal basso, dal punto di vista che sarà naturale, ma che era anche quello che maggiormente avrebbe riflesso la sua imponenza, con lo sguardo perso in un orizzonte vastissimo e le braccia aperte[43]. La statua, in disegni successivi, si situa con maggiore chiarezza sul suo basamento, e si nota meglio il gesto di abbraccio sul quale lo scultore stava lavorando in quel momento[44]. Nelle prime formulazioni in gesso, direttamente tratte dai bozzetti in creta, la parte basamentale, con i bassorilievi, non è ancora

---

[40] *Segantini,* 1999, pp. 48, 52-54.

[41] *Bistolfi 1859-1933,* 1984, p. 105.

[42] Per quanto riguarda invece il rilievo dei *Mietitori,* dal modellato robusto, dove è presente anche una citazione dalla Croce Orsini (il ragazzo nudo accosciato), la scena avrà una evoluzione di poco successiva con uno dei due riquadri ai lati della figura femminile posta al centro nella targa per Cesare Vivante, eseguita da Bistolfi negli anni 1907-1908 (ottimamente riprodotta in *La Gipsoteca,* 2001, p. 116). I riquadri vennero eseguiti, e forse ideati, da Arturo Stagliano, stretto e fidatissimo collaboratore di Bistolfi dal 1904 al 1933, e quindi anche testimone e coprotagonista di molte importanti realizzazioni. Una versione in gesso patinato dei due riquadri è stata pubblicata da Alfonso Panzetta nel catalogo di Stagliano (PANZETTA A., 1999, pp. 53, 106 schede 26-27, con datazione al 1915-20 circa). Non va escluso a priori un possibile intervento di Stagliano anche nei bassorilievi della *Patria,* soprattutto nel modellato neomichelangiolesco dei *Mietitori.*

[43] *La battaglia* 2006, immagine di copertina tratta da un taccuino di schizzi di Bistolfi conservato presso gli eredi.

[44] MIGLIORINI M., 1992, p. 30, fig. 21.

ovviamente definita con precisione[45]. In una fase successiva, Bistolfi isola le parti che riteneva più sensibili e necessitanti di una lavorazione particolare, per poi includerle nel modello complessivo[46], Era un suo modo di procedere tipico, che riscontriamo, già, ad esempio, nella testa della *Sfinge* Pansa[47]. Così fu per la testa della *Patria:* la figura è quella di una donna giovane con gli occhi profondamente incavati ma, nel marmo superstite, si vede come la pupilla sia sporgente, a suggerire uno sguardo all'infinito, superiore allo sguardo umano perché inteso ad abbracciare tutta l'umanità.

Esistono analogie fra l'immagine della *Patria* e quella centrale del gruppo *l'Olocausto,* monumento sepolcrale per Carlos e Luis Crovetto, per il cimitero del Buceo di Montevideo, realizzato negli anni 1900-1904: la pettinatura a falde ricadenti ai lati del volto, ed una ispirata l postura ieratica suggeriscono il paragone, nell'insieme rafforzato dalla presenza, anche in questo caso, di un fregio in bronzo ancora da chiarire nelle sue componenti iconografiche complessive[48].

Ogni riferimento diretto alla battaglia che generò l'evento della vittoria è nella dimensione concettuale della *Patria* bandito, negato; il problema principale non era per Bistolfi quello di dare una immagine descrittiva della vittoria; l'attenzione era invece spostata sulla nascita, dalla guerra vinta, di un concetto superiore di appartenenza, di unificazione, impersonato da una figura ideale, ma resa visibile attraverso l'equiparazione della *Patria* ad una divinità femminile.

Un clima espressivo straniante, fortemente segnato da un approccio simbolico

---

[45] Il gesso della gipsoteca casalese (cfr. *La Gipsoteca,* 2001, p. 95, scheda 28a) è evidentemente ricavato da un calco del bozzetto originario in creta già completo del basamento, con la localizzazione dei bassorilievi. Esiste inoltre una versione successiva, più precisamente definita - probabilmente si tratta del modello da cui venne tratto il marmo - pubblicata una prima volta in «Gazzetta del Popolo della Domenica» del 16 settembre 1906, p. 292, e successivamente in *Bistolfi 1859-1933* 1984, p. 235, fig. II ed in MIGLIORINI M., 1992, p. 30 fig. 20 (ma in entrambi i casi l'immagine è invertita; da ultimo, in ORLANDINI R., TABOR D., 2005(a), p. 88).

[46] Si tratta in part. della testa: *Bistolfi 1859-1933,* 1984, p. 99, fig. a; *La Gipsoteca,* 2001, p. 95, scheda 28b e ill. corrisp.

[47] Giovanni Giani colse Bistolfi nell'atto di realizzare il passaggio dal gesso della testa della *Sfinge* al modello complessivo, in una nota tavoletta del 1892 (v. *La Gipsoteca,* 2001, p. 54); la testa è tutt'ora conservata nella gipsoteca casalese: ivi, p. 69, scheda 8c).

[48] *Bistolfi 1859-1933,* 1984, p. 229 fig. I, II, III, IV. Sul significato iconografico del monumento Crovetto, v. la lettera di Bistolfi a Lombroso pubblicata in CANAVESIO W., 2003 (b).

al reale, capace di generare un depistaggio inquietante, perché sottilmente antinaturalistico (nel senso della plausibilità intesa nei termini veristi) è reso con i mezzi della scena naturale, attraverso quella che voleva essere l'interpretazione "popolare" dell'immagine della patria.

Vi è una profonda assonanza fra i concetti espressi nei bassorilievi della *Patria,* e la produzione poetica di Giovanni Pascoli, dove il mondo rurale, identificato con il luogo ove lo sviluppo della vita si palesa nella sua ciclica condizione originaria, fa da supporto ad una partecipata adesione alla vita quotidiana, come richiamo simbolico alla terra, che fa nascere e poi riprende i suoi frutti. Non può quindi sorprendere l'insistenza di Bistolfi per avere il poeta all'inaugurazione del monumento: lo riteneva senz'altro la figura maggiormente in grado di darne una interpretazione aderente ai reali percorsi mentali che lo avevano generato[49].

Per capire a fondo l'originalità di questa realizzazione, occorre anzitutto considerare il fatto che tale interpretazione simbolica della patria cadeva in un'epoca che non aveva ancora conosciuto la pletora di più o meno riuscite letture dello stesso tema, né l'accentuazione del lato distruttivo e rigenerativo della madre-patria che saranno tipici di una breve stagione della statuaria postbellica sino all'avvento del fascismo. Nei primi anni della campagna monumentale seguita al conflitto, si assiste infatti ad una vera e propria proliferazione del tema della donna materna, china sul corpo del soldato caduto, a rappresentare in una sola immagine più significati simbolici, compresa la patria. Tale immagine segnò con una ricorrenza costante quei monumenti che verranno in seguito considerati disfattisti, in sostanza perché contrari ad una immagine evolutiva della guerra come sacrificio d'origine necessario per preparare l'avvento della nuova era. Ma nel caso di queste espressioni del tema, ci troviamo spesso di fronte ad un linguaggio non mediato da eccessivi simbolismi, che rendeva direttamente percepibile almeno uno dei vari piani di lettura possibili, quello dell'umanità ingiustamente travolta dal dolore generato dal conflitto. Il prototipo torinese invece si muoveva su un livello discorsivo di non immediata presa, temperato dalla sorprendente potenza della figura, che l'epigrafe identificava senza dubbi di sorta e quindi rendeva immediatamente intelligibile.

Ma, ci sì può chiedere, in quale modo la presenza della figura della patria poteva essere ritenuta rappresentativa della battaglia di Torino del 1706, a quale

---

[49] *Bistolfi .1859-19.33*, 1984, pp. 87-89; MIGLIORINI M., 1992, pp. 32, 69.

titolo poteva ospitare come monumento-ossario i poveri resti e in un certo senso riscattarli? Si era forse davanti ad una immagine simbolica dello sviluppo storico che portò dall'allontana mento dei francesi dal suolo sabaudo alla affermazione del regno, e di lì sino all'unificazione della nazione? Certo la figura orgogliosa e potente della *Patria,* fortemente idealizzata e quindi scevra dagli inutili orpelli della iconografia tradizionale, come la corona turrita, non deve far dimenticare il periodo di vivace nazionalismo nel quale venne prodotta. La visione di una patria naturale, descrivibile attraverso emblemi quotidiani, anche se pericolosamente simbolici, dai mietitori al seppellitore, alla madre in pianto, sembrerebbe a prima vista contraddetta dall'affermazione orgogliosa di una personificazione superiore. In realtà non è così, ma solo per l'estrema complessità di un simbolo che in ultima analisi si rivela fortemente politico. E non si capirebbe il tono solenne e l'insistenza sui temi della morte naturale se non si considerasse la stretta aderenza al vero soggetto dell'opera: il ricordo di un lontano, ma decisivo sacrificio, attualizzato da una narrazione visiva intesa a rendere, di quell'episodio importante, gli aspetti eterni nel solco della natura. Dopo la realizzazione del monumento di Madonna di Campagna, Bistolfi affronterà ancora il tema della *Patria,* con il monumento a Cavour a Bergamo, degli anni 1912-13, dove lo scultore trascese nuovamente l'immagine convenzionale della Patria/Italia, prendendo anche le distanze dalla solenne figura torinese, in una direzione ancor più fortemente idealizzata[50]. Al lato del blocco di marmo, vi è un piccolo ritratto, quasi nascosto, di Cavour, assolutamente in secondo piano rispetto alla scena principale; da quel ritratto si sviluppa una forma, che si stacca dal blocco entrando in azione vorticosa e assumendo i connotati di una figura femminile giovane e bellissima che si svincola dal masso e ne esce, perfettamente formata: è l'idea dell'Italia che promana dalla mente dello statista[51], ma è anche l'idea michelangiolesca di una figura incatenata all'interno del bloc-

[50] *Bistolfi 1859-1933,* 1984, p. 269.
[51] Come al solito, la frase dedicatoria (presente in un taccuino dello scultore), solitamente dettata da Bistolfi stesso, è anche in questo caso rivelatrice: «AL CONTE/CAMILLO CAVOUR/CHE/ DAGLI ASPRI GIOGHI INDOMITI/DEL SUO PIEMONTE/CON L'AMORE/CON LA FEDE/COL SACRIFICIO/SEPPE AGITARE IL FREMITO/DELLA LIBERTÀ REDENTRICE DELLA PATRIA/NEI SECOLI ATTESA» (riportata in *Bistolfi 1859-1933,* 1984, p. 269). Il fremito liberatorio è alla base di tutta la composizione. Una partecipata descrizione del monumento è in CAVERSAZZI c., 1913, pp. 310-314, con ampi confronti con la statuaria contemporanea e l'identificazione della derivazione del tema *dall'Alpe* del monumento a Segantini.

co, che finalmente può liberarsi e divenire se stessa, occupare uno spazio nella realtà, grazie all'opera della volontà e del genio. L'immagine intende rappresentare in un solo concetto l'intero Risorgimento italiano, ancora una volta prendendo a prestito la figura femminile come elemento di una dimensione ideale, inattingibile nella quotidianità, potenzialmente carica di ogni possibile contenuto.

Il filo di espressioni artistiche e di riflessioni sul tema della patria riprenderà l'avvio con le opere dedicate dal maestro casalese alla Grande Guerra. In particolare ritroviamo il tono delle immagini dei bassorilievi in interpretazioni contenutiste elaborate da Bistolfi per un volume di Cesare Schiaparelli prodotto per finanziare le opere a favore dei mutilati di guerra[52]. Qui vediamo ricorrere temi analoghi, per quanto non identici: la madre patria che compare turrita come un fantasma al centro e la madre naturale che alza il figlio incuriosito dai rami che pendono, in un tono generale di ambiguità, dove altri bambini si nascondono dietro all'albero ed alcuni non si accorgono della presenza della figura femminile. Un'altra immagine analoga, per quanto didascalica, è quella della madre che attende vicino al camino, mentre il figlio caduto viene riportato a casa direttamente da un angelo. Dietro alla durezza di questa immagine c'è la grande dolcezza dell'angelo, e la serenità del caduto, conscio del dovere compiuto. Notiamo qui un adeguamento dei temi alla volontà di partecipare con un più immediato messaggio di consolazione, alla comune grande opera di aiuto alle ferite inferte dalla guerra al destino individuale e collettivo, un'operazione alla quale lo scultore partecipò con grande dedizione e convinzione, anche al prezzo di sacrificare un poco della sua elevata ricerca intellettuale.

Sviluppo di un tema: la donna di potere.

La personificazione, nelle forme di una donna "terribile" della *Patria,* si inserisce in un più ampio uso dell'immagine femminile in Bistolfi, che ritroviamo non soltanto negli episodi qui descritti, ma anche in altre rappresentazioni, che punteggiarono tutta la sua attività almeno a partire dalla svolta simbolista. Il pro-

---

[52] SCHIAPARELLI C., 1917; sulla copertina figura il disegno dell'opera *Il Sacrificio,* per l'altare della Patria, le altre illustrazioni sono di Filippo Omegna. Su Bistolfi e la Grande Guerra, v. le annotazioni di Sandra Berresford in *Bistolfi 1859-1933,* 1984, p. 35.

totipo, qui più volte citato, è senz'altro la cosiddetta "Sfinge" per la tomba Pansa al cimitero di Cuneo (1890)[53].

La *Sfinge* è una figura di grande consapevolezza, che vede tutto, il nostro e l'altro mondo, o, almeno, ha consapevolezza dei due piani di esistenza. Ha le mani rapprese in un estremo barlume di desiderio della vita, ma i suoi occhi sono chiusi perché ormai persi nel nuovo paesaggio, dopo il passaggio dalla vita alla morte. La *Sfinge,* come venne subito definita questa figura, è tale perché conosce il segreto dell'al di là, lo conosce ma ha ancora qualche cosa nelle mani che la trattiene nella vita terrena, sono le gioie, i desideri. Per questo ritratto altero Bistolfi spese mesi e mesi di tormentata modellazione, distruggendo creta su creta pur di riuscire a realizzarla e l'immagine affannosamente ricercata è quella di una donna di potere perché può vedere oltre. Oggi la scultura è stata restaurata, ma non spicca più oltre il muro di cinta del cimitero, come un tempo, perché immersa fra banalissime tombe successive.

Per l'amico Cesare Lombroso Bistolfi realizzò nel 1906 la targa della *Follia,* attualmente conservata in una versione in bronzo, con bellissima cornice forse di Cometti nello studio ricostruito del Museo Lombroso[54]. La targa ha avuto interpretazioni diverse e piuttosto confuse, ma le parole di Gina, la figlia dello scienziato, non lasciano campo a dubbi: si tratta di una immagine della *Follia,* donna dotata anch'essa di potere, peraltro non del tutto negativo: *«il geniale scultore aveva sintetizzato* [nella targa] *l'opera di Lombroso in una figura centrale "la follia" da cui scaturivano d'un lato il delitto, il cretinesimo, l'atavismo, e dall'altra il genio»*[55]. La figura della *Follia* siede al centro, nella posizione ieratica derivata dal monumento alla *Patria* in quell'anno in corso di realizzazione. Ma si tratta, come è ovvio, di una figura tormentata, cupamente assorta nei fantasmi della mente, con le mani rivolte a comprimere la testa in un atto di disperazione ossessiva. È da lei che promanano le allegorie poste ai lati del suo trono sorretto da due cariatidi: una scimmia, sul lato degli effetti degradati della follia, un vecchio saggio, solenne e stilizzato, dal lato degli effetti geniali.

---

[53] I cui presupposti culturali sono stati discussi in CANAVESIO W., 2004.

[54] Conservata nello studio di Cesare Lombroso presso il Dipartimento di Anatomia, Farmacologia e Medicina Legale dell'Università di Torino; pubblicata con la cornice originale in DRAGONE P., 2003, p. 38.

[55] LOMBROSO FERRERO G., sd (post 1921), p. 402.

Il tema, in fondo non sfugge alla dialettica fra gli opposti che avevamo già intuito nella *Sfinge:* morte e vita, genio e disperazione, appaiono in una immagine centrale di donna, carica di una superiore capacità di annullare gli opposti in un ordine maggiore, nel caso della *Sfinge,* in una figura segnata da un destino superiore, dominata e distrutta da inconciliabili divergenze nel caso della *Follia.*

Un'altra forte immagine della donna di potere venne realizzata da Bistolfi nel 1910 circa, con una targa, portante l'iscrizione *Lex,* non ancora rintracciata né studiata, dopo la pubblicazione del gesso nel catalogo del 1984[56]. La postura ieratica ed alcuni tratti del viso e nella disposizione delle braccia, rivelano una diretta dipendenza dalla figura della *Patria.* Il trono sul quale siede la personificazione della Legge è posto al centro del paesaggio dove le figure (di bimbi a sinistra, di persone mature a destra) appaiono immerse in una natura rigogliosa. Il significato didascalico dell'immagine, la *Legge* che protegge la famiglia, si esprime senza separazioni tra la *Legge* e le figure beneficiate, aggregando in un'unica scena il momento simbolico e quello narrativo che nella *Patria* erano separati, e lo erano ancora nella targa qui già citata per Cesare Vivante, degli anni 1907-08, di analogo soggetto.

L'evoluzione del tipo della donna di potere negli anni successivi si insinua, nuovamente, nella lunga ricerca bistolfiana sulla morte, con la tomba Abegg, a Zurigo, del 1912[57]. Una donna forte e bellissima raffigura la morte, idealizzata al punto da manifestarsi come puro fascino, e la ragazza che la segue, completamente presa nella visione, è desiderosa di seguirla, dimentica del fatto che è giovane e vivissima. Ad incarnare l'immagine della morte non è, e non può essere, una figura terribile: per Bistolfi la morte è gioia e mistero, il semplice passaggio ad un livello diverso di consapevolezza e di coscienza, e quindi deve apparire potente perché non c'è nulla di più potente della morte, ma anche capace di generare un fascino infinito.

Le ultime battute di questo forte sogno bistolfiano giungono nel 1923. In quell'anno il Comune di Torino commissiona senza concorso e per acclamazione a Bistolfi il monumento ai Caduti della città[58]. Lo scultore, nel ’23 vedeva

[56] *Bistolfi 1859-1933,* 1984, p. 268; venne pubblicata in «L'Artista Moderno», n. 6, 1910, p. 91.
[57] *Bistolfi 1859-1933,* 1984, pp. 117-118, 240; *La Gipsoteca* 2001, p. 38; CANAVESIO W., 2003(a), p. 115.
[58] DE CARIA F., 1984; TAVERNA D., 1984; *Bistolfi 1859·1933,* 1984, pp.l28-129; *La Gipsoteca,* 2001, pp. 150-152.

scemare il suo consenso come artista creatore di un alto ma spesso inaccessibile simbolismo ormai lontano dalle tendenze contemporanee. Il suo potere, e l'ampio giro di influenze era però ancora quasi intatto, pur in quegli anni difficilissimi per la città di Torino. L'accusa di essere rimasto legato ad un mondo di valori prebellici, generò in alcuni nei suoi confronti una sorta di rifiuto, ma Bistolfi, nel suo ultimo decennio, puntellato oltretutto da notevoli guai fisici, continuò a lavorare a La Loggia con un gruppo di scultori fidati, bravissimi e indipendenti, come Arturo Stagliano, Giovanni Riva, Guido Bianconi.

In questo clima nacque il progetto per il monumento torinese. Bistolfi, chiuso nel suo esilio di La Loggia, intenzionato a portare a termine i suoi due grandi sogni finali, il monumento torinese e l'ara bolognese a Carducci (inaugurata nel 1925), concentrò su questi grandi impegni un cumulo di energie creative ancora apparentemente intatte, libere, disinibite, misteriosamente visionarie. Ma il suo contatto con la realtà si faceva progressivamente più labile, e sempre più delegava ai suoi collaboratori i piccoli lavori che continuava a ricevere. Tra insonnie continue, crisi oftalmiche, angosce notturne, il vecchio scultore sempre in corsa contro il tempo si dedicava all'elaborazione di sogni e di visioni. Onorato dall'importante incarico, Bistolfi tentò di dare corpo ad una immagine monumentale. Da La Loggia, nelle sue passeggiate serali lungo il grande, imponente viale che portava alla villa di Carpeneto, vedeva la bella corona delle Alpi, dal Monviso al Rocciamelone. Il profilo di queste lo rimandava ad altri luoghi, a quelle alpi trentine dove si svolse il teatro della guerra. Furono loro, idealmente, a costituire un baluardo potentissimo: le Alpi, donne, ancora, destinate a divenire visioni di potere, e di grandezza. Bistolfi immaginò il Monviso come una grande e gigantesca figura femminile e la corona delle Alpi minori come le sue ancelle: era una visione segnata da qualche cosa di inusitato, di strano, di spropositato, di enorme; cercò di rendere la visione attraverso la creta, ma questa immagine era troppo grande, troppo elevata, e gli sfuggiva. Dell'idea originaria rimangono pochi elementi, un bozzetto tradotto in gesso dalla creta originale, alcuni documenti pubblicati a suo tempo, alcune figure in plastilina. Il monumento avrebbe dovuto essere realizzato nella piazzetta davanti al palazzo Reale, con tutte le implicazioni di carattere simbolico che questa posizione implicava. Ma i dubbi si infittirono subito, e ben presto, per risolvere insuperabili problemi logistici, venne proposta la sistemazione del monumento al giardino del Valentino, in un luogo scelto dallo

scultore[59]. Le Alpi non erano che parte di una complessa struttura, una sorta di foro romano, che avrebbe dovuto coinvolgere tutta la Piazzetta Reale con due esedre simmetriche formate da otto colonne doriche unite da architrave, quattro are simboliche con sculture, e la figura severa della Dinastia Sabauda che scendeva le gradinate. In questo teatro solenne, il dramma della guerra si dispiegava in figure e gesti, dove tutto era rappresentato, dalle Quattordici battaglie al Fante, alle Virtù civili, alle Madri, allo Spirito religioso, al Popolo, alla Gloria. La corona delle Alpi incarnava in questo modo estremo non le glorie dei caduti della patria, ma un moto immateriale dello spirito, una forza primordiale all'origine di un destino fatale prevaricante e glorioso, che passò anche attraverso il conflitto e lo rese vittorioso.

Purtroppo, come abbiamo detto, di tutto quel gran complesso di sculture ed architetture non rimangono che poche tracce materiali: i bozzetti delle Alpi in particolare, dove tuttavia vediamo ritornare, se immaginati a scala grandiosa, gli elementi di cui abbiamo seguito il percorso sino a questi anni finali: l'esaltazione attraverso la fisicità femminile di virtù trascendenti e forti, duttili al punto di accogliere i significati più svariati, ma sempre elevati e positivi.

[59] *La Gipsoteca*, 2001, pp. 150-152. Vi è tuttora incertezza sull'appartenenza al monumento torinese del grande gesso della «Volontà», presente nella gipsoteca casalese (ivi, p. 152, scheda 87), una solenne figura femminile appoggiata ad una incudine a significare una volontà ferrea. Come tale non mi pare risulti citata nelle cronache contemporanee in relazione alle figure presenti nel monumento. Riguardo invece al cosiddetto «Monumento ai caduti», del 1925 circa, un bozzetto in gesso formato da un grande angelo che accompagna un uomo seminudo (ivi, p. 152 scheda 88, già pubblicato in *Bistolfi 1859-1933*, 1984, p. 129, dove peraltro era esclusa l'appartenenza al monumento torinese), è stato da poco identificato come un bozzetto per il marmo della tomba Folchi del cimitero di Padova: v. CANAVESIO W., 2003 (a), p. 116; BERRESFORD S., 2004, p. 74.



Fig. 1. Andrea Bonino, ritratto equestre di Vittorio Amedeo II, 1906, Torino, chiesa di N.S. della salute (da Borrello 1999)



Fig. 2. Andrea Bonino, ritratto equestre del principe Eugenio, 1906, Torino, chiesa di N.S. della salute (da Borrello 1999)



LUCENTO — Monumento Ossario Commemorativo Battaglia 1706
inaugurato l' 11 Novembre 1906 nella Chiesa Parrocchiale — (Scultore L. Calderini)

Fig. 3. Luigi Calderini, monumento ossario commemorativo della battaglia del 1706, già a Lucento

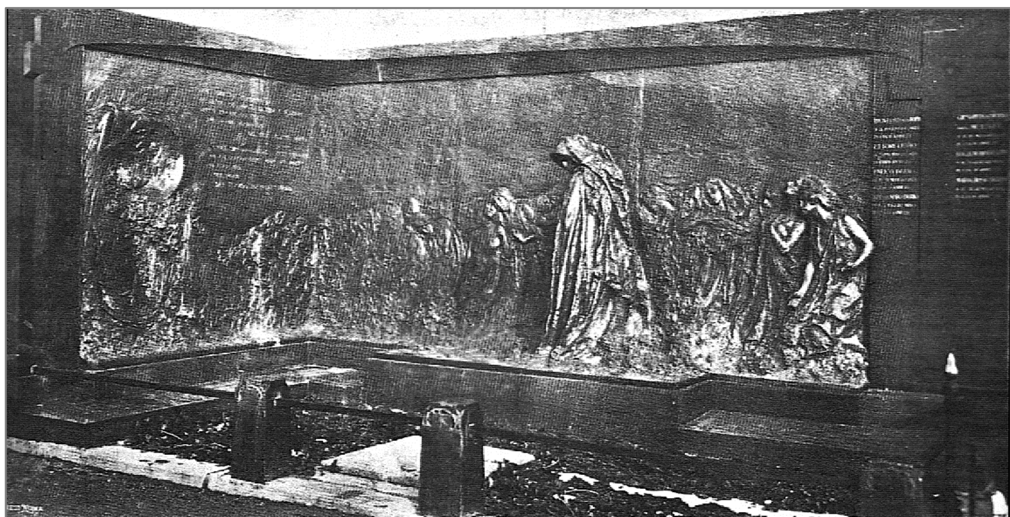


Fig. 4. Leonardo Bistolfi, *Il Dolore confortato dalle Memorie*, tomba di Giuseppe Durio già al cimitero di Madonna di Campagna, 1898-1901 (da *Leonardo Bistolfi*, Milano 1911). Oggi il bronzo, decurtato della parte architettonica, è al cimitero monumentale di Torino



Fig. 5. Leonardo Bistolfi, tomba Stefani al cimitero monumentale di Milano, 1914. La statua è una replica dell’analoga figura presente nella tomba Durio



Fig. 6. Leonardo Bistolfi, Giacomo Cometti, busto di Giuseppe Durio, 1898, Torino, Madonna di Campagna, Asilo Durio



Fig. 7. Leonardo Bistolfi, monumento a Luigi Rey, 1894-96, Vinovo, scuole elementari Rey (part.)



Fig. 8. Lo scultore Bistolfi (con la barba) danza con due amici, uno dei quali, secondo Luciana Frassati, è l’industriale della birra Metzger, parente dei Durio (Frassati 1958)

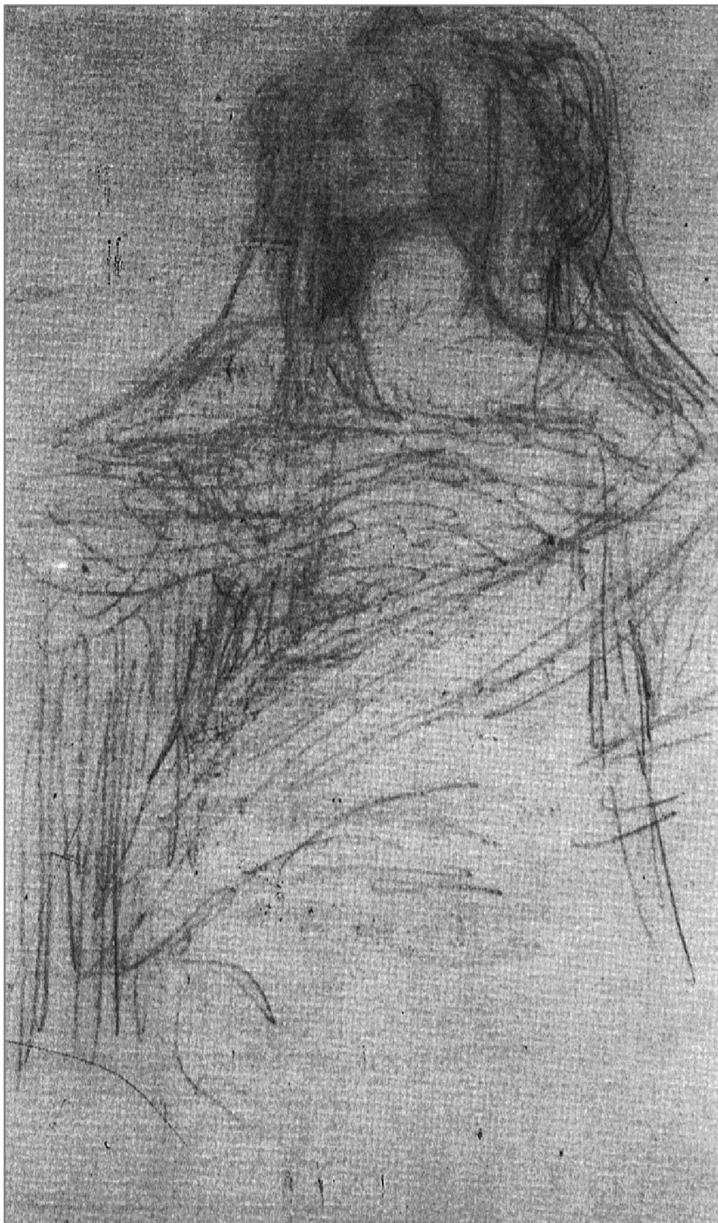


Fig. 9. Leonardo Bistolfi, primo schizzo per la *Patria*, 1906 (raccolta privata)



Fig. 10. Leonardo Bistolfi, abbozzo del monumento alla *Patria* (raccolta privata)



Fig. 11. Leonardo Bistolfi, modello in gesso della testa per la *Patria* (da *Bistolfi* 1984)



Fig. 12. Leonardo Bistolfi, versione in gesso del bozzetto del monumento alla *Patria* (da *La Gipsoteca* 2001)



Fig. 13. Immagine contemporanea del monumento («Gazzetta del Popolo della Domenica» 1906)



Fig. 15. Cartolina con il monumento alla Patria davanti alla chiesa di Madonna di Campagna



Fig. 15. Leonardo Bistolfi, *La Culla*, versione in marmo del modello per il fregio basamentale della *Patria* (Tolomeo 2001)



Fig. 16. Leonardo Bistolfi, *Il Focolare*, modello in gesso per il fregio basamentale della *Patria* (da *Bistolfi* 1984)



Fig. 17. Leonardo Bistolfi, *Il Seminatore*, modello in gesso per il fregio basamentale della *Patria* (da *Bistolfi* 1984)

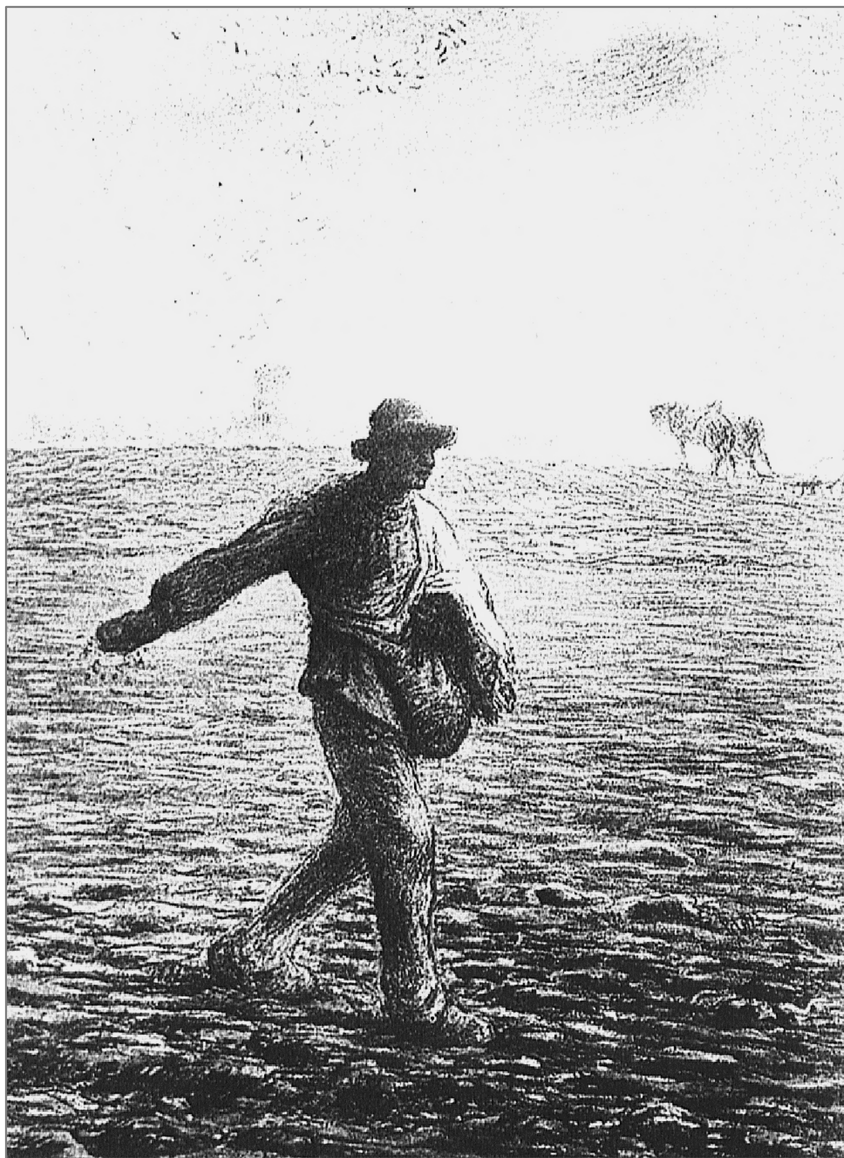


Fig. 18. Jean François Millet, *Il Seminatore*, 1865, matita su carta



Fig. 19. Leonardo Bistolfi, *La Mietitura*, modello in gesso per il fregio basamentale della *Patria* (da Bistolfi, 1984)



Fig. 20. Leonardo Bistolfi, *Il Seppellitore,* modello in gesso per il fregio basamentale della *Patria* (da Bistolfi, 1984)



Fig. 21. La testa della Patria ritrovata nel 2003



Fig. 22. Leonardo Bistolfi, Monumento a Cavour, Bermano, 1913



Fig. 23. Leonardo Bistolfi, *La Grande Madre,* disegno pubblicato in Schiaparelli 1917



Fig. 24. Leonardo Bistolfi, *Lanam fecit - Patria dilexit*, disegno pubblicato in Schiaparelli 1917

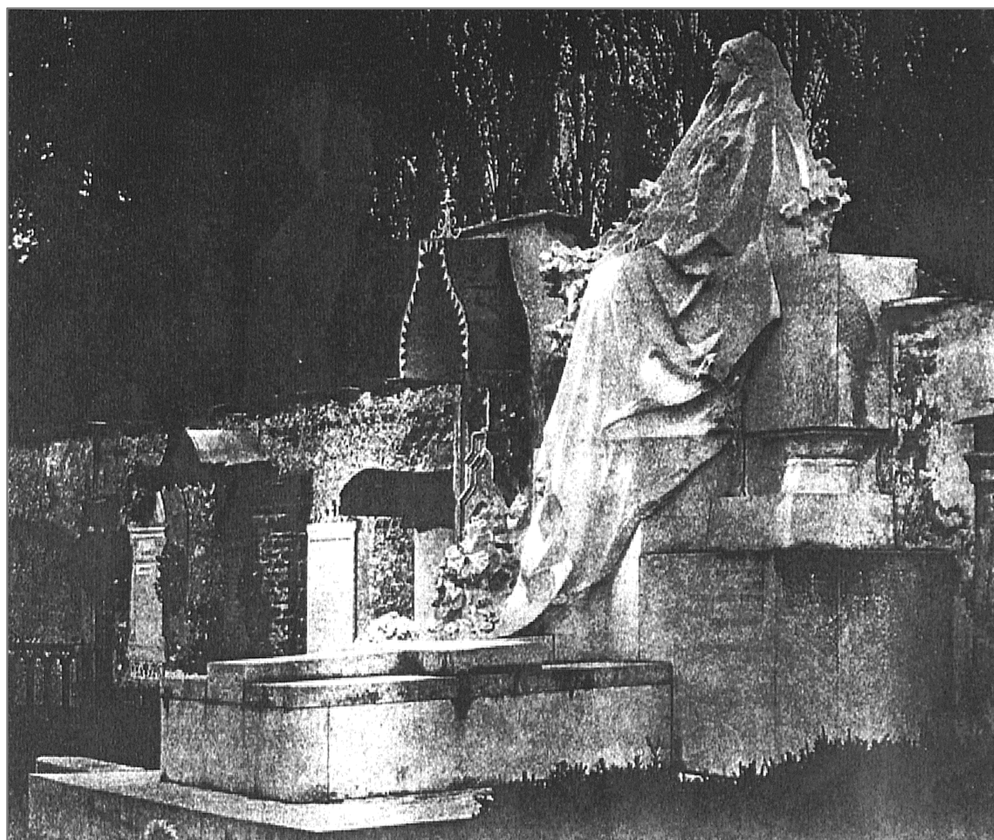


Fig. 25. Leonardo Bistolfi, *La Sfinge*, Tomba Pansa al cimitero di Cuneo, 1890-92 (da *Leonardo Bistolfi*, Milano 1911)

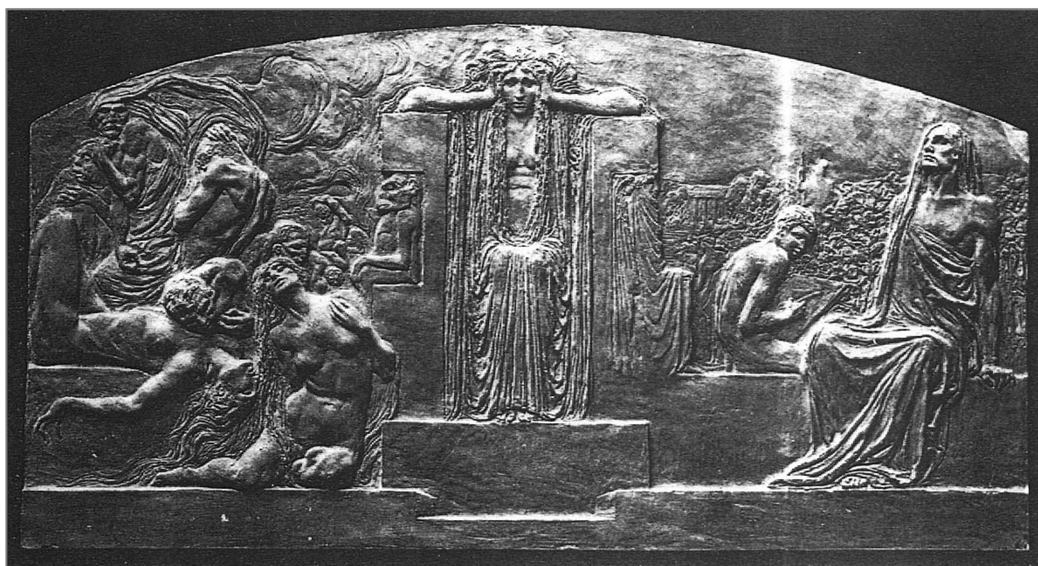


Fig. 26. Leonardo Bistolfi, *La Follia*, targa per Cesare Lombroso, 1906



Fig. 27. Leonardo Bistolfi, *Lex*, modello per targa (da Bistolfi, 1984)



Fig. 28. Leonardo Bistolfi, La Vita e la Morte (anche *Il fascino della Morte*), tomba Abegg, 1912-14, Zurigo, cimitero



Fig. 29. Leonardo Bistolfi, *Le Alpi*, bozzetto per il monumento ai caduti di Torino (da *Bistolfi*, 1984)



Fig. 30. Leonardo Bistolfi e sua madre a La Loggia, foto di G. Varale pubblicata nella «Gazzetta del Popolo della Domenica» del 20 agosto 1911. Il complesso rapporto dello scultore con la sua forte genitrice contribuì a delineare, negli anni, la sua sensitiva capacità di affrontare il tema femminile in svariate declinazioni, tutte segnate da un profondo apprezzamento per le qualità umane e persino sovrumane dell'universo femminile



Fig. 31. Edoardo Rubino, Pietà, targa a bassorilievo posta sulla croce dedicata ai caduti di Madonna di Campagna, 1921, (cfr. nel testo, nota 28)



Fig. 32. Edoardo Rubino, *Pietà*, marmo, tomba Cridis al cimitero Monumentale di Torino

BIBLIOGRAFIA

ARNEUDO G. I., 1898, *Torino Sacra illustrata nelle sue* Chiese *nei suoi Monumenti Religiosi, nelle sue Reliquie,* Arneodo, Torino

BERRESFORD S., 2004, *Italian Memorial sculpture 1820-1940. A Legacy of Love,* Frances Lincoln, London

BIANCOTTI A., 1954, *Ai tempi di addio giovinezza: cronache* e *profili della belle époque,* M. Gastaldi, Milano

Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista, 1984, a cura di S. Berresford, Città di Casale Monferrato, Casale Monferrato

BORELLO L., 1999, *Nostra Signora della Salute. Torino, Borgo Vittoria e San Leonardo Murialdo,* Omega, Torino

BOSSAGLIA R., 1981, *Bistolfi,* Editalia, Roma

BUFFAGLIA A., 1933, *La Società Promotrice di Belle Arti di Torino,* in «Torino», 6, (1933)

CANAVESIO W., 2002, *Giovanni Riva. Uno scultore nella «più "monumentata" città d'Italia»,* in *Torino 1863-1963: architettura, arte, urbanistica,* a cura di B. Signorelli e P. Uscello, Società Piemontese di archeologia e Belle Arti, Torino

CANAVESIO W., 2003 (a): *Leonardo Bistolfi e il "Poema della Morte",* in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e Cultura figurativa 1895-1920,* UniCredit, Torino

CANAVESIO W., 2003 (b), *Una lettera di Bistolfi a Lombroso e il monumento Crovetto,* in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e Cultura figurativa 1895-1920,* UniCredit, Torino

CANAVESIO W., 2004, *Una sfinge simbolista tra scultura e letteratura,* in *Egittologia in Piemonte. Studi in onore di Silvio Curto,* Spaba, Torino

CAVERSAZZI C., 1913, *Il monumento a Cavour in Bergamo,* in «Emporium», n. 226, ottobre 1913

DAMIGELLA A. N., 1981, *La pittura simbolista in Italia 1885 1900,* Einaudi, Torino

DE CARIA F., 1984, *Il Monumento ai Caduti di Torino: le vicende (1922-1933),* in D. Taverna, F. De Caria, *Leonardo Bistolfi: il Monumento ai Caduti di Torino e quattro poesie,* Famija Turineisa, Torino

DOLZA D., 1990, *Essere figlie di Lombroso. Due donne intellettuali tra 1800 e 1900,* Angeli, Milano

DRAGONE P., 2003, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e Cultura figurativa 1895-1920,* UniCredit, Torino

Enrico Reffo (1831-1917). Pittore religioso tra Ottocento e Novecento. I suoi disegni, 1991, a cura di Claudio Daprà, Caterina Thellung de Courtelary, Museo Civico, Pinerolo

FRASSATI L., 1958, *Torino co1n'era 1880-1915,* Imprimérie Centrale, Losanna

GINEX G., SELVAFOLTA O., 2003, *Il cimitero monumentale di Milano: guida storico artistica,* Silvana, Cinisello Balsamo

Guido Rey. Dall'alpinismo alla letteratura e ritorno, 1986, Museo Nazionale della Montagna, Torino

JONA G., 1928, *Artisti contemporanei: Edoardo Rubino,* in «Emporium», n.398, 1928

Il Liberty nell'alta Torino, 1987, Comune di Torino, Torino

Il Liberty in Italia, 2001, a cura di F. Benzi, Motta, Milano

Il Novecento. Catalogo delle opere esposte, 1993, Galleria civica d'Arte moderna e contemporanea Torino, catalogo a cura di R. Maggio Serra e R. Passoni, Fabbri, Milano

La Gipsoteca Leonardo Bistolfi, 2001, a cura di G. Mazza, Città di Casale Monferrato, Casale Monferrato, *Leonardo Bistolfi,* 1911, Bestetti e Tumminelli, Milano

LOMBROSO PERRERO G., sd, *Cesare Lombroso. Storia della vita e del- le opere,* Bologna

MAGGIO SERRA R., 1989, *La pittura religiosa in Torino ai tempi di Don Bosco,* in *Torino e Don Bosco,* a cura di G. Bracco, vol. I, Archivio Storico della Città di Torino, Torino

MAGGIO SERRA R., 1991, *La pittura in Piemonte nella seconda 1netà dell'Ottocento,* in *La pittura in Italia. L'Ottocento,* vol. I, Electa, Milano

MIGLIORINI M., 1992, *Strofe di bronzo. Lettere da uno scultore a un poeta simbolista. Il carteggio Bistolfi-Pascoli,* Ilisso, Nuoro

OJETTI U., 1911, *Ritratti di artisti italiani,* Treves, Milano

ORLANDINI R., 1997, *Prima industrializzazione e relazioni sociali nella periferia torinese: Giuseppe Durio imprenditore conciario a Madonna di Campagna,* Tesi di laurea, Facoltà di Scienze della formazione, Torino

ORLANDINI R., 2003 (a), *Due opere di Leonardo Bistolfi sulla famiglia Durio di Madonna di Campagna* in «Quaderni del CDS», anno II, n. 3, fase. 2, 2003

ORLANDINI R., 2003 (b), *Busto di Giuseppe Durio,* in «Quaderni del CDS», anno II, n. 3, fasc. 2, 2003

ORLANDINI R., 2003 (c), *Targa «A Carmela sposa»,* in «Quaderni del CDS», anno II, n. 3, fasc. 2, 2003

ORLANDINI R., TABOR D., 2005 (a), *La scoperta della tomba barbarica a Madonna di Campagna,* in «Quaderni del CDS», anno IV, n. 6, fasc. 1, 2005

ORLANDINI R., TABOR D., 2005 (b), *La battaglia contesa: l'uso di un mito nello sviluppo di una comunità. Le celebrazioni del bicentenario della battaglia di Torino del 1706 in Borgo Vittoria e Madonna di Campagna,* in «Quaderni del CDS», anno IV, n. 7, fasc. 2, 2005

PANZETTA A., 1999, *Arturo Stagliano (1867-1936). Sculture e disegni,* Renaissance, Moncalieri

PANZETTA A., 2003, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento,* Ad Arte, Torino

PESCARMONA D., 1989, *Edoardo Rubino: dalla fortuna del Liberty al successo dell'Accademia,* in *Eclettismo e Liberty a Torino: Giulio Casanova e Edoardo Rubino,* a cura di F. Dal masso, Il Quadrante, Torino

PINGEOT A., 2001, *Bistolfi, au loin de son pays,* in *La Gipsoteca Leonardo Bistolfi,* a cura di Germana Mazza, Città di Casale Monferrato, Casale Monferrato

SCHIAPARELLI C., 1917, *Le medaglie d'oro della nostra guerra. Persone cose memorie,* la serie, Tipolitografia del Collegio degli Artigianelli, Torino

Segantini. La vita, la natura, la morte. Disegni e dipinti, 1999, a cura di Gabriella Belli, e Annie Paule Quisnac, Skira, Ginevra-Milano

SPRIANO P., 1972, *Storia di Torino operaia e socialista. Da De Amicis a Gramsci,* Einaudi, Torino

TAVERNA D., 1983, *Leonardo Bistolfi dalla formazione a Brera alla grande Esposizione di Torino del 1902* in «Studi Piemontesi», 2, 1983

TAVERNA D., 1984, *Il Monumento ai Caduti di Torino: l'arte come rivelazione dell'assoluto,* in D. Taverna, F. De Caria, *Leonardo Bistolfi: il Monumento ai Caduti di Torino e quattro poesie,* Famija Turineisa, Torino

TAVERNA D., 1986, *Presenza di Bistolfi nella cultura torinese. Le lettere dello scultore a Balsamo-Crivelli,* in «Studi piemontesi», 2, 1986

THELLUNG C., 1989, Due *chiese* e *tre pittori: Don Bosco e l'arte figurativa a Torino,* in *Torino e Don Bosco,* a cura di G. Bracco, vol. I, Archivio Storico della Città di Torino, Torino

TOLOMEO M. G., 2001, *La scultura Liberty,* in *Il Liberty in Italia,* a cura di F. Benzi, Federico Motta, Milano

Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo, 1994, a cura di R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosei, Fabbri, Milano